

Trayectorias artísticas-militantes: memoria y fotografía en el Museo de Arte y Memoria (MAM) de La Plata¹

Autora: Florencia Larralde Armas (CIS- CONICET/IDES)

e- mail: larraldeflor@yahoo.com.ar

*“El arte es un estado de encuentro”
Nicolas Bourriaud (2008)*

1. Pensar el MAM desde una concepción relacional

En esta ponencia pondremos en consideración algunos conceptos trabajados por Bourdieu (1990, 1995, 1997, 2000), Chartier (1990,1992) y Bourriaud (2008), para comprender nuestra temática donde se despliegan distintas estrategias por parte del MAM y de los fotógrafos en su trabajo de memoria.

En este sentido, entendemos que el MAM es el punto desde el cual abordaremos el *espacio social* (Bourdieu) de la fotografía y la memoria en las ciudades de Buenos Aires- La Plata, ya que como sostiene Bourdieu “dado que hemos construido el espacio social, sabemos que estos puntos de vista, la palabra misma lo dice, son vistas tomadas a partir de un punto, es decir una posición determinada en el espacio social” (2000: 133). A su vez, denominamos a este campo específico como artístico- militante, ya que si bien puede tratarse de una imbricación de dos campos separados, los trabajos de la memoria conllevan producciones específicas desde diversos dispositivos artísticos que son exhibidos en el MAM, tanto como en espacios propios del arte como galerías, salas de exposición y museos de arte, así como también en ex centros clandestinos de detención, museos y sitios de la memoria, organismos de derechos humanos, universidades, marchas en la vía pública, entre otros, de modo que los artistas participan de ambos espacios simultáneamente retroalimentándose. A continuación abordaremos

¹ Este texto pertenece a un capítulo de mi tesis de maestría titulada “Relatar con luz: el lugar de la fotografía en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (2002- 2012)” de la Maestría en Historia y Memoria (Fahce- UNLP). Bajo la dirección de la Dra. Claudia Feld, y la co- dirección de la Dra. Silvia Solas. Agradezco las lecturas y comentarios a versiones preliminares a este texto a Claudia Feld y a los miembros del grupo “Cultura, arte y memorias” del Núcleo de Estudios sobre Memoria- IDES.

detalladamente cada uno de estos puntos, teniendo como horizontes a cuatro trayectorias² de fotógrafos exhibidos en el MAM. Es decir que examinaremos la constitución del campo haciendo foco en cuatro agentes: Marcelo Brodsky, Helen Zout, Gerardo Dell' Oro y Lucila Quieto, ya que son casos claves para entender las características de las distintas generaciones de fotógrafos que trabajan en sus obras sobre el tema de los desaparecidos por la última dictadura militar argentina. Entre ellos reconocemos a tres generaciones: la primera que podríamos denominar la generación de los desaparecidos, a la que pertenecen Brodsky y Zout; una generación intermedia de la que pertenece Dell' Oro; y la de los hijos, a la que pertenece Quieto.

Este trabajo se centra en el análisis del MAM desde una mirada relacional³ (Bourriaud, 2008), ya que cuando el museo se instala en la ciudad de La Plata existía una realidad particular con respecto a la memoria y los derechos humanos en la región., entonces, nos invita a preguntarnos ¿Sobre qué situación se abre para el campo fotográfico de la memoria y los derechos humanos, dentro del espacio artístico?, ¿Qué posibilita?, ¿Qué alianzas y relaciones profesionales y militantes se generan? ¿Qué procesos de legitimación y validación se activan? ¿Qué tipos de trayectorias llegan al MAM? Y ¿Qué posibilidades se abren para los fotógrafos?

De acuerdo a la teoría bourdiana, concebimos a nuestros fotógrafos en tanto *agentes*⁴ que se posicionan dentro del espacio artístico; estas posiciones no son fijas y dependen de distintas relaciones de alianza⁵ y solidaridad entre ellos. A continuación nos ocuparemos en delinear y analizar la red de relaciones sociales (Bourdieu,1995; Chartier, 1990) que se ponen en juego y que atraviesan la actividad del MAM, que posee un circuito particular de interconexiones protagonizados por un lado por los

² La trayectoria es entendida por Bourdieu, “como una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones” (1997:82). La trayectoria es comprensible “a condición de haber elaborado previamente los estados sucesivos del campo en el que ésta se ha desarrollado, por lo tanto el conjunto de las relaciones objetivas que han unido al agente considerado- por lo menos, en un determinado número de estados pertinentes del campo- al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades” (Bourdieu, 1997:82).

³ Bourriaud plantea una teoría del arte desde una mirada relacional, y explica que si bien siempre se concibió al arte como un espacio independiente de la sociedad, la modernidad plantea un nuevo tipo de arte, un arte relacional, es decir “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo” (2008: 142).

artistas, los cuales comparten espacios de formación y exposición así como historias de vida que los unifican, y por el otro, con organismos y luchas por los derechos humanos. Una de nuestras trayectorias claves es la de la fotógrafa Helen Zout, debido a que ha tenido una actividad particular dentro del campo fotográfico, no solo como artista sino también como gestora de diferentes espacios, y especialmente como curadora fotográfica en el MAM durante el período 2008-2012.

A medida que nos sumerjamos en el análisis, será posible analizar y cotejar distintos aspectos que hacen al posicionamiento de ellos, por ejemplo en hitos clave en la historia de vida, espacios de formación y socialización, alianzas y relaciones profesionales y militantes, la cuestión generacional y la creación de nuevos espacios de exposición artística y sitios de memoria. En nuestro trabajo es interesante recuperar una pregunta realizada por Bourriaud (2008), en la que cuestiona ¿cómo es posible comprender los comportamientos artísticos de una época y los modos de pensar que los sostienen, si no partimos de la situación misma de los artistas? A partir de esta línea de reflexiones, nos es posible preguntarnos sobre cómo influyeron y repercutieron diferentes experiencias en relación con el autoritarismo de estado ejercido por la última dictadura militar argentina, para dar lugar a una particular producción artística. Entre las experiencias que vivieron nuestros fotógrafos durante y a partir de la dictadura, se encuentran estados de persecución y exilio (exterior e interior), y pérdida de familiares.

En este sentido, es necesario aclarar que tal como sostiene Bourdieu, “las personas próximas en el espacio social tienden a encontrarse próximas – por elección o por fuerza- en el espacio geográfico, las personas muy alejadas en el espacio social pueden encontrarse, entrar en interacción, por lo menos en forma breve e intermitente, en el espacio físico”(2000: 130). En nuestro caso, el lugar foco son las ciudades de Buenos Aires y La Plata, dos ciudades próximas que mantienen estrechas relaciones e

4 La noción de *agente* se “caracteriza por un yo como punto de unión de coerciones objetivas (el campo) y de determinaciones subjetivas (las estrategias elaboradas por el agente en función de su *habitus*, y cuyos fines tienden a coincidir con los fines inmanentes al campo), la noción de agente pone claramente de manifiesto la presencia de lo social (de disposiciones supra- individuales) en el corazón mismo de los pensamientos y comportamientos más íntimos y más conscientes”. (Chauviré y Fontaine, 2008:12)

5 Bourriaud (2008) nombra a este tipo de relaciones como “colaboracionismos” dentro del campo del arte y entre los artistas, pero nosotros las llamaremos alianzas, para no entrar en confusiones con otras investigaciones sobre el período dictatorial argentino.

intensos intercambios artísticos, sociales y culturales, ya que una es capital nacional y la otra provincial, de modo que el flujo de proyectos culturales y políticos es predominante en la región. Desde esta perspectiva, y más allá de que existe un marco más amplio a estos casos, estas nociones nos ayudarán para vislumbrar aspectos de este campo artístico-militante, en el que el MAM en tanto institución museística, se instala como constructora y transmisora de sentidos del pasado, y los fotógrafos, en tanto artistas, trabajan a partir de un lenguaje sensible, en la construcción de identidades, elaboración de la historia y de memorias recientes.

2. Alianzas y relaciones profesionales- militantes en el campo del arte

2.1 Exponer en el Museo de Arte y Memoria

El MAM nace con el objetivo de transmitir y sensibilizar a la población en torno a los temas de historia reciente y sobre la agenda de Derechos Humanos que trabaja la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), por eso durante los primeros años intenta cooptar a los artistas que venían trabajando las temáticas del pasado reciente, la memoria y los derechos humanos, pero también gestionar, encargar y producir obra de distintos temas que todavía los artistas no habían abordado.

El museo no tiene una política institucional explícita sobre qué tipo de obras o de artistas expone, pero la llegada de éstos al museo va ligada a una red de relaciones de las que son parte los curadores y los artistas. Estas interrelaciones están basadas a un circuito artístico- militante en derechos humanos de los cuales todos forman parte en mayor o menor medida. A su vez, las temáticas a exhibir están directamente ligadas a las problemáticas que está tratando la CPM en ese momento, por eso como veremos a continuación, al principio había un interés de trabajar en torno a la represión, la memoria, quiénes eran los desaparecidos, y luego se van abriendo las temáticas hacia problemáticas más del presente, como la pobreza, los chicos de la calle, el gatillo fácil, las identidades de género, aunque siempre manteniendo problemáticas clásicas dentro del campo como la Guerra de Malvinas, el exilio, las huellas de la represión, entre otras.

Durante los primeros años el museo contó con la curaduría invitada de Florencia Battiti, actual curadora del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del

Terrorismo de Estado⁶, quien participó en la gestión de las muestras “Conjuros contra el olvido” (muestra colectiva) de Rosana Fuertes, Daniel Ontiveros, Carlos Alonso, León Ferrari, Claudia Contreras, Marcelo Brodsky, Edgardo Antonio Vigo y Hugo Soubielle (diciembre de 2002- Marzo de 2003), “Manos Anónimas” de Carlos Alonso (marzo 2003), “Arqueología de la Ausencia” de Lucila Quieto (marzo a julio de 2004) y “Quienes eran” (muestra colectiva) de Diana Aisenberg, Claudia Contreras, Grupo Escombros, Andrea Fasani, Eduardo Gil, Magdalena Jitrik, Lujan Funes, Pablo Páez, Ricardo Pons, Ricardo Cohen y Graciela Taquini (marzo a julio de 2005).

Puntualmente, la muestra de Lucila Quieto tuvo diferentes tipos de circulaciones dentro del circuito artístico, en la calle y actividades militantes, ya que también fue exhibida en el marco de su militancia en H.I.J.O.S y en distintos ámbitos como fábricas recuperadas, actividades en la vía pública y marchas. A su vez, el MAM le dio otra movilidad a su trabajo; por un lado a través de la muestra instalada en el museo por invitación de Florencia Battiti y Laura Poncio durante el año 2004, y por el otro lado a través de las muestras itinerantes promovidas por el MAM, que le permitió llegar diversas escuelas del país. En este sentido, Lucila considera que el MAM potenció su muestra a raíz de,

todo el trabajo que tienen ellos con las escuelas sobre todo en la provincia de Buenos Aires y todo lo que implica, no sólo La Plata y sus alrededores, entonces a mí eso me parece lo más interesante. Porque una vez me llamaron de una escuela, que queda en el conurbano bonaerense profundo, en un barrio súper humilde, tenían la muestra colgada y me invitaron a hablar, y yo de ninguna manera sino hubiera sido por la conexión del Museo y por el trabajo que ellos hacen en la Provincia, nunca hubiera llegado quizá a tener un intercambio de opiniones con pibes de esa escuela, y con los profesores, de saber cómo laburaban. Me parece que lo potenció desde ese lado, me interesa más que los trabajos circulen en escuelas, en barrios, en ámbitos fuera de lo que es el mundo de los museos, me parece mucho más interesante.⁷

⁶“En el caso del Parque de la Memoria, las exposiciones que allí se realizan desde 2010 son propuestas por la curadora y la directora al Consejo de Gestión para su aprobación. Dicho consejo se reúne mensualmente y está compuesto por representantes de diez organismos de derechos humanos (los cuales no mantienen entre sí la misma presencia activa en las reuniones de consejo), funcionarios de las áreas de Educación, Espacio Público, Cultura y Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y un representante por la Universidad de Buenos Aires” (Battiti, 2013: 8)

⁷ Fuente propia. Entrevista a Lucila Quieto. Fecha: 6 de marzo de 2013.

Quieto volvió a exponer en el MAM en el marco de muestras colectivas para las que fue convocada por el museo para crear obra, una de ellas es la muestra de Oesterheld (2007) organizada por sus nietos, en la cual expuso una serie de collages y transfers sobre el personaje del Sargento Kirk⁸. Durante los primeros años de gestión el MAM estableció relaciones con artistas y colectivos locales a través de propuestas puntuales, donde en conjunto armaron los materiales a exhibir, tanto como las formas de montar las muestras⁹.

En este marco de artistas y curadores invitados, la fotógrafa Helen Zout comenzó a participar durante el año 2004 para incorporarse al staff permanente del museo en el 2008. Sus primeros trabajos tuvieron que ver con la curaduría de “Imágenes robadas, imágenes recuperadas” (julio 2004-marzo 2005), la primera muestra que trabaja con imágenes del archivo de la DIPBA.

El MAM, en correspondencia con directivas de la CPM, trabaja en torno a la política de dar visibilidad a los contenidos del archivo de la DIPBA, por eso desde su apertura pública producen distintas muestras que hacen uso de fotografías y/o legajos del acervo, tales como “Como un león, homenaje a Haroldo Conti” (Julio-septiembre 2006), “Héctor Germán Oesterheld, la aventura continúa” (Septiembre 2007), “Para la libertad. Cárcel y política 1955-1973” (Agosto – Diciembre 2008), “Roberto Santoro: La palabra jugada” (Agosto- septiembre 2010) y “Exilio Circular” (Octubre 2011-febrero 2012). Para todas ellas, el MAM convoca a artistas y colectivos de artistas para intervenir plásticamente materiales del archivo y en conjunto curar las muestras, instalando nuevas temáticas y promocionando la creación de nuevas obras para su exhibición.

La incorporación de Helen a este espacio abre otro abanico de temáticas y de fotógrafos que llegan a la institución, entre ellos Gerardo Dell’Oro, que monta por primera vez su muestra “Imágenes en la memoria”, como veremos en el siguiente

⁸ Para un estudio sobre esta obra ver: Blejmar, Jordana (2013).

⁹ El MAM se ha vinculado con distintos colectivos e intelectuales para armar muestras y obras, como por ejemplo: María Laura Guembe, Federico Lorenz, el colectivo de hijos e hijas de exiliados políticos de la última dictadura militar, artistas e investigadores de la Universidad de Chile, la Universidad de Barcelona, el Centro experimental Vigo, los colectivos ADDHES, Ala Plástica, Arde Minga, Grupo La Grieta, Grupo La Olla, Luli, Surcos- Praxis, Unidad Muralista Hermanos Tello (UMHT), Cátedra de artes combinadas y procedimientos transdisciplinarios, Red de Teatro Comunitario Regional Sur, entre muchos otros.

apartado, Zout tiene una trayectoria particular en torno a la gestión de la fotografía en las ciudades de Buenos Aires y La Plata, cuyas relaciones con otros fotógrafos gestadas durante las décadas de los 80' y 90' se reavivan al trabajar como curadora en el MAM.

Según Helen Zout, durante el tiempo que trabajó como curadora del MAM trajo “a los mejores fotógrafos de la argentina”¹⁰, entre ellos a Gerardo Dell’ Oro con “Imágenes en la memoria” (marzo- junio de 2008), Juan Travnik con “Malvinas. Retratos y paisajes de guerra” (marzo-mayo de 2009), Helen Zout con “Invisible” (mayo-julio de 2009), Sara Facio con su “Retrospectiva” (julio- agosto de 2009), Adriana Lestido con “Madres e hijas y el amor” (noviembre de 2009), Marcos Adandía con “Diana” (diciembre 2009- marzo 2010), Santiago Porter con “Los monumentos” (agosto a septiembre de 2010), Sebastián Szyd con “América” (noviembre a diciembre de 2010), Gabriel Díaz con “Formas de vida” (marzo a junio de 2011) , en la muestra colectiva “Memorias” (marzo de 2011) participaron varios de los fotógrafos que habían donado obras al patrimonio del museo, y finalmente la muestra “Las islas en el continente” expuso los ensayos fotográficos de Diego Paruelo y Gonzalo Mainoldi.

Sin embargo, antes del ingreso de Zout al MAM, ya se habían instalado las siguientes muestras fotográficas: “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky (mayo a julio de 2003), “Treintamil” y “Secuelas” de Fernando Gutiérrez (julio a diciembre de 2003), “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto (marzo a julio de 2004), la “Muestra colectiva: Pasado- Presente” de Ernesto Doménech, Lucila Quieto, Helen Zout, César López Osornio, Diana Dowek, Roberto Páez y Carlos Alonso (septiembre de 2004 a marzo de 2005), “Imágenes Robadas, Imágenes Recuperadas”, producción CPM, (julio 2004 a marzo 2005), “Muestra colectiva: cuatro miradas, cuatro fotógrafos” de Adriana Lestido, Santiago Hafford, Isabel De Gracia, Gian Paolo Minelli (diciembre 2005 a marzo 2006), “El lamento de los muros” de Paula Luttringer (diciembre de 2005 a marzo de 2006), “Muestra colectiva: Treinta años con memoria” de Rosana Fuentes, Lujan Funes y Magdalena Jitrik; Eduardo Gil; Helen Zout; Daniel Ontiveros; Horacio Zabala; Gabriel Kargieman; Riberto Paez; León Ferrari; Liliana Parra; Juan Carlos Romero; Fernando Gutiérrez y Hugo Soubielle (marzo a julio de 2006), “Huellas de Desapariciones” de Helen Zout (de agosto a diciembre de 2006), “Pequeños Piqueteros” de Xavier Kriscautzky (de agosto a diciembre de 2006), “La credibilidad de lo

¹⁰ Fuente propia. Entrevista a Helen Zout. Fecha: 18 de mayo de 2012.

fantástico” de Liliana Parra (septiembre a diciembre de 2006), “Rostros, fotos "sacadas" de la ESMA” de Víctor Bastera (de marzo a mayo de 2007), “Desexiliando historietas” (mayo a junio de 2007) y “Heridas y Prisión Vantaa” de Alfredo Srur (junio a agosto de 2007). Cuestión que evidencia que la fotografía en sus diferentes vertientes y concepciones (artística o de autor, documental, fotoperiodismo) estuvo presente desde la instalación del MAM.

En el año 2009 la revista Fotomundo titulaba, “Museo de Arte y Memoria de La Plata, un espacio para la fotografía”, y consideraba que “la fotografía tiene una importante presencia”¹¹ en el museo. En el mismo sentido, Zout coincide en señalar que,

desde que yo entré se dio un valor enorme a la fotografía y se trajeron ciertos registros de los que considero los mejores fotógrafos argentinos, y hubiera traído más gente porque, digamos eso fueron los clásicos, pero después hay mucha gente más joven que está haciendo una obra increíble, y que daba hasta para hacer muestras colectivas de fotógrafos emergentes.¹²

Tal como sucedió a principios de la década de los 80’, y que detallaremos a continuación, la figura de Helen Zout se destacó en la gestión del arte fotográfico, uniendo las ciudades de La Plata y Buenos Aires y con ello potenciando el lugar del Museo de Arte y Memoria. Aunque cómo es posible ver a través del listado de muestras, la fotografía tuvo un peso fuerte en el museo desde sus inicios.

2.2 Antecedentes: Espacios de formación y circuitos de exhibición durante tres momentos claves

Dentro de lo que es el campo fotográfico en sí, podemos marcar tres momentos temporales: el primero durante la dictadura, el segundo a fines de la década de los 80’, y el tercero desde mediados de la década de los noventa hasta nuestros días. No se trata de una cronología o de un ordenamiento, sino de indagar la forma en que el campo fue constituyéndose transversalmente a lo largo de los años. Proponemos este acercamiento temporal, ya que la constitución del campo posee características específicas que podemos definir a partir de dos grandes estilos de la fotografía: por un lado el artístico o

¹¹ Fotomundo. *Museo de Arte y Memoria de La Plata. Un espacio para la fotografía*. Por Juan Bautista Duizeide. N° 491. Noviembre 2009.

¹² Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

de autor, y por el otro el fotoperiodístico¹³. Si bien ambos suelen confluir y retroalimentarse dentro de lo que es la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, al interior de lo que es el trabajo del MAM la línea que más se ha consolidado es la artística. Por eso perseguiremos ese rastro para dar cuenta de la configuración de este tipo de lenguaje visual.

Espacios de formación en tiempos de dictadura

Los fotógrafos que hoy trabajan sobre el tema de la memoria de la última dictadura militar argentina, pueden dividirse en dos grandes generaciones: la de los desaparecidos y la de los hijos. Con respecto a la primera, muchos de los autores que hoy exhiben obras fotográficas fueron perseguidos y vigilados por las fuerzas represivas, y eran estudiantes universitarios que militaban en distintas organizaciones, entre ellos podemos mencionar a Helen Zout, Adriana Lestido¹⁴, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano¹⁵, Paula Luttringer¹⁶, Res (Raúl Stolkiner)¹⁷ y Liliana Parra¹⁸. Aunque sólo Luttringer es sobreviviente de un CCD, durante este período todos ellos perdieron a familiares y amigos, cuestión que los llevó a vivir exilios interiores y exteriores. En este sentido, Zout se escondió en las ciudades de Buenos Aires y Mar del Plata; Brodsky y Germano fueron a España, Luttringer a Francia, Res a México y Liliana Parra a Italia.

En este marco de persecución, muerte y exilio, sucedieron los momentos de formación de estos fotógrafos. Helen Zout de la mano del fotógrafo Juan Travnik, con

¹³ Para un estudio sobre el campo fotoperiodístico ver: [Gamarnik](#) (2013).

¹⁴ Fuente: Tiempo Argentino. *El sentido de mis fotos es acercarme a la verdad*. Por Laura Litvin. 22/10/2013. Argentina.

¹⁵ Fuente: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.ar/>. Consultado el 1 de agosto de 2014.

¹⁶ Revista "Boca de Sapo". *Paula Luttringer: "La incertidumbre de no saber"*. Por Natalia Fortuny. Tercera época. Año XII. N° 11. Diciembre 2011. Argentina.

¹⁷ Res (Raúl Stolkiner) es uno de los fotógrafos que se tuvieron que exiliar en el exterior, con la llegada de la dictadura. En su caso en México, donde comenzó a desarrollar su obra fotográfica. A su regreso a la Argentina se insertó en el campo artístico local. Y entre los años 1984- 1989 produjo la serie fotográfica "¿Dónde Están", una de las primeras obras fotográficas que abordan el tema de los desaparecidos de la última dictadura militar. (<http://www.resh.com.ar/>). Para un análisis sobre esta obra ver Fortuny (2009).

¹⁸ Fuente propia. Entrevista a Liliana Parra. Fotógrafa y artista plástica. Fecha: 11 de junio de 2011.

quien cursó sus primeros estudios en fotografía durante el tiempo que vivió en Buenos Aires en la clandestinidad, a la edad de 19 años, y con quien considera que “tengo una historia de vida que me une con él”¹⁹. Juan Travnik se ha convertido en un agente importante dentro de la escena fotográfica, ya que su trabajo lo vincula con una gran cantidad de artistas; por un lado por los talleres que comenzó a dictar en tiempos de dictadura y que continúan hasta el día de hoy, siendo profesor de varias camadas de fotógrafos que actualmente se instalan en la escena fotográfica. Y además porque desde 1998 dirige la Fotogalería del Teatro San Martín²⁰, por lo que participa y organiza innumerables encuentros sobre fotografía.

Adriana Lestido comenzó sus estudios en fotografía en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda en el año 1979, a un año de la desaparición de su marido. En tanto que Germano, Res, Parra y Brodsky, realizaron sus estudios en distintas escuelas de los países que los albergaban. Puntualmente Brodsky inició sus estudios en el Centro Internacional de Fotografía, que dirigía Manuel Esclusa. Allí se introdujo al movimiento artístico de Barcelona junto a Joan Fontcuberta²¹, Humberto Rivas²² Y Tony Catany²³. Finalmente, Luttringer comenzó sus trabajos fotográficos a mediados de los 90’, cuando luego de un largo exilio tomó clases con Lestido y Travnik. En este sentido, desde el exilio se estaban gestando otros espacios de formación que marcarían el desarrollo del campo artístico actual a su retorno, ya que con la vuelta de la

19 Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

20 En referencia a series sobre la dictadura, se han expuesto en los últimos años, las muestras: “Buena Memoria”, de Marcelo Brodsky (1997), “ADN”, de Marín Acosta (2008), “Santa Lucía. Arqueología de la violencia”, de Diego Aráoz (2010), la muestra colectiva “Espacios de Ausencia” (2010) con Helen Zout entre sus fotografías, “ESMA” (2011) de Inés Ulanovsky, entre otros.

21 Actualmente Joan Fontcuberta (nacido en Barcelona, en 1955) es un renombrado artista, docente, [ensayista](#), crítico y promotor de arte especializado en [fotografía](#), con prolíferas producciones.

22 Es otro de los fotógrafos que se exiliaron durante la dictadura, y si bien se encuentra radicado en Barcelona desde 1976, mantuvo contacto fluido con la producción local y ha exhibido sus trabajos en Buenos Aires.

23 Toni Catany (nacido en Mallorca, en 1942) es un fotógrafo considerado por la revista *Life* entre los 100 mejores fotógrafos del mundo. Se ha interesado por las técnicas fotográficas del siglo XIX que le han llevado a adquirir material fotográfico antiguo, y a experimentar con técnicas muy diversas.

democracia, pero sobre todo a partir del vigésimo aniversario del golpe, estos artistas comienzan a trabajar fotográficamente sobre su memoria, la ausencia y la dictadura.

Espacios y salas de exhibición en tiempos de libertad

Tal como sostiene Usubiaga (2012), la fotografía artística o de autor fue consolidándose y abriéndose paso en las salas de exhibición artística durante la década de los 80' a partir de los esfuerzos de los propios fotógrafos, ya que antes este tipo de arte era mantenido en los márgenes. Uno de los espacios claves que se instaló en la región fue la Fotogalería Omega creada por Helen Zout y Ataúlfo Pérez Aznar el 10 de octubre de 1980 en La Plata, ya que fue la “primer fotogalería especializada e independiente de la argentina” (Usubiaga, 2012: 239). Allí se realizaban muestras, talleres, conferencias, encuentros y publicaciones de textos teóricos sobre la disciplina.

La fotogalería²⁴ fue un antecedente primordial para otros espacios fotográficos que se fundaron luego en Buenos Aires, de hecho cuando la muestra “*Los fotógrafos/ Autorretratos*”²⁵ se expuso en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (actual Centro Cultural Recoleta), en 1984, se trató de una reedición de la exhibición realizada en la Fotogalería Omega un año antes. Entre los expositores destacados estuvieron autores como Marcos López y Oscar Pintor²⁶. También Marcelo Brodsky realizó una de sus primeras muestras allí en 1987, se trataba de la serie “Aperturas”, que luego también

24 La fotogalería continúa en funcionamiento y en el mismo espacio, en calle diagonal 77 n° 447 (La Plata), Ataúlfo Pérez Aznar inauguró en 1991 el Centro de Fotografía Contemporánea (CFC). El mismo consiste en salas de exposiciones, colecciones itinerantes, biblioteca especializada, colecciones de placas de vidrio y cámaras antiguas, entre otras cosas. En el CFC creó un banco de datos de La Fotografía Latinoamericana.

25 La muestra contenía trabajos de Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Daniel Alberto Barraco, Carlos Capatto, Amado Becquer Casaballe, Enrique Cerveras, Horacio Clemente, Eduardo Comesaña, Horacio Coppola, Rubén Chiappini, Alicia D'Amico, Victor Dímola, Sara Facio, Hugo Gez, Eduardo Gil, Andy Goldstein, Gabriel Grioni, Eduardo Gossman, Sergio Guerrini, Juan José Guttero, Annemarie Heinrich, Martín Hoffman, Xavier Kriscautzky, Eduardo Longoni, Marcos López, Elias Mekler, Julie Méndez Ezcurra, Filiberto Mugnani, María Cristina Orive, Ataúlfo Pérez Aznar, Roberto Piñeda, Oscar Pintor, Olkar Ramírez, Jorge Revsin, Mario Rodríguez, Anatole Saderman, Alfredo Sánchez, Ricardo Sanguinetti, Cristina Sarasa, Martín Siccardi, Ricardo Tegni, Juan Travnik, Gabriel Valansi, Raul Villalba, Dani Yanko, Helen Zout y Facundo de Zuviría. (Usubiaga, 2012: 239)

26 Op. Cit. Fuente propia. Entrevista a Helen Zout.

fue expuesta en Buenos Aires. Según la investigación de Viviana Usubiaga (2012), “la fotografía en sus diferentes vertientes y concepciones (artística, “de expresión” o “de autor”, documental, publicitaria, fotoperiodismo) estuvo presente desde el primer momento de la nueva gestión” (2012: 202) del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires durante los primeros años de democracia. Según la autora, “la fotografía comenzó a ocupar espacios dedicados a las artes plásticas, donde antes era mantenida en los márgenes” (2012: 203).

De acuerdo a su análisis, desde el restablecimiento de la democracia “no solo florecieron las muestras de fotografía, sino que se crearon diferentes ámbitos de reflexión sobre el lenguaje, grupos de estudio privados y seminarios públicos donde los fotógrafos iban a discutir sobre sus producciones con sus colegas” (Usubiaga, 2012: 204). En la ciudad de La Plata otro de los espacios que se fundaron fue el Núcleo de Autores Fotográficos (NAF) en mayo de 1984. Se trató de un grupo de reunión, discusión y debate de fotógrafos argentinos. Helen Zout se encontró nuevamente entre los miembros fundadores junto a Enrique Abbate, Alfredo Baldo, Hugo Gez, Eduardo Gil, Martín Glas, Eduardo Grossman, Juan J. Gutero, Marcos López, Gianni Mestichelli, Ataúlfo Pérez Aznar y Oscar Pintor. Para Helen,

el Núcleo fue una construcción de amigos o de vinculaciones aisladas que se solidificó. Nos juntábamos a todo, a charlar, a tomar vino, a comer, y a veces a charlar de fotografía. Creo que después de unos años que estuvimos juntos éramos más amigos que fotógrafos, que se juntaban a ver algunas fotos²⁷.

En este periodo se comienza a gestar un entramado de relaciones que se pone en funcionamiento a la escena fotográfica de la época y se extiende hasta nuestros días, no sólo en el marco del Museo de Arte y Memoria, si no a través de una variada red de espacios y relaciones que funcionan en las ciudades de Buenos Aires y La Plata²⁸, pero que también logra llegar a distintos puntos del país.

27 Op. Cit. Fuente propia. Entrevista a Helen Zout.

28 Entre ellos: la Fotogalería del Teatro San Martín, el Centro Cultural Recoleta, la Fotogalería Omega, La editorial La Marca, la Colección Fotógrafos Argentinos; así como la red de sitios y espacios de memoria que exhiben sus muestras, tales como el Museo de Arte y Memoria, el Centro Cultural Haroldo Conti, el Museo de la Memoria de Rosario, las distintas Comisiones Provinciales por la Memoria que funcionan en el país, entre otros.

Entre los objetivos del NAF, se encontraban el de “valorizar a lo que se define como fotografía de autor”, sin buscar “promover ningún estilo, tendencia o escuela determinada”²⁹. En el Manifiesto con el que se dieron a conocer públicamente, expusieron que

la escasa producción y la consecuente falta de difusión llevan a un empobrecimiento de las posibilidades de reflexión superadora. Faltan ámbitos adecuados para la discusión, crítica, investigación y docencia. Consideramos que la tarea de los fotógrafos es, en buena medida, incorporar definitivamente ese quehacer a nuestro patrimonio cultural a través de una continua y jerarquizada producción, la cual necesariamente debe ser proyectada en la sociedad, que es su destinataria natural³⁰.

Estos fotógrafos, hoy consagrados, estaban al margen de la exhibición artística de la época, y a raíz de estos nuevos espacios fueron instalándose en la escena local, convirtiéndose en referentes de la fotografía nacional en la actualidad, y desempeñándose como artistas, docentes, curadores o generadores de hechos culturales.

En junio de 1986 el NAF realizó su primera muestra y con ella fue protagonista –sin quererlo- de uno de los primeros actos de censura en democracia. Se trató de una exposición llamada “1@ Muestra del NAF”, donde sus integrantes exhibieron sus trabajos personales y el grupo una propuesta conceptual. La muestra contó con más de 120 fotos en las que hoy son las Galerías Pacífico, y donde entre 1982 y 1989 funcionó el Centro Cultural Islas Malvinas, dependiente de la Dirección Nacional de Artes Visuales. Allí fueron secuestradas 23 imágenes por la justicia, luego de que se realizara una denuncia por un particular, por “supuesta ofensa a la moral pública”; se trataban de fotos de desnudos, nueve fotos con autoría de Gianni Mestichelli, tres de Enrique Abbate y el resto de Pérez Aznar. La muestra siguió adelante sin esas fotos (se colocaron carteles en los espacios vacíos, para advertir al espectador del retiro de estas obras). La demanda no prosperó, pero las imágenes fueron “liberadas” recién un año después. El hecho fue repudiado por la mayoría de las instituciones abocadas al quehacer fotográfico.

²⁹ Núcleo de Autores fotográficos (NAF). <http://30naf.wordpress.com>. Consultado el 4 de febrero de 2014.

³⁰ Op. Cit. Núcleo de Autores fotográficos (NAF). <http://30naf.wordpress.com>

Entre los logros del grupo estuvo la participación de varios de sus miembros en la Semana Nacional de Fotografía en Ouro Preto, Brasil, en 1987, que permitió a diversos autores mostrar su trabajo en el extranjero. Finalmente en 1988 el NAF organizó las Jornadas de Fotografía Buenos Aires-La Plata, que incluyeron exposiciones, talleres y mesas redondas, sentando precedentes para los innumerables festivales y encuentros que se organizaron luego³¹. Finalmente, sintiendo cumplidos buena parte de sus objetivos, el NAF decidió disolverse.

Gerardo Dell'oro, al ser de una generación intermedia entre los desaparecidos y sus hijos, para el año 1984 tenía 18 años y comienza a estudiar en la Escuela de Arte y Técnicas Audiovisuales de Avellaneda, donde ya había cursado Lestido. Y si bien se ha dedicado más al fotoperiodismo también ha creado series artísticas sobre temas sociales y derechos humanos.

Durante los primeros años de democracia se crearon diferentes tipos de asociaciones y agrupaciones fotográficas³², enriqueciendo los debates, intercambios, experiencias y muestras fotográficas. Pérez Fernández (2011) categoriza a este tipo de iniciativas dentro de lo que define como los “fotógrafos independientes”, es decir, fotógrafos que estaban por fuera de la actividad fotoclubista³³, que concentraba gran parte de la actividad hasta finalizada la dictadura. En este sentido, Usubiaga explica que

31 Un ejemplo de ello fueron los Encuentros Abiertos de Fotografía (desde 1989, realizados hasta 1998). Más tarde los Encuentros se incorporaron al Festival de la Luz (desde el 2000, al presente), con ellos lograron posicionar a la fotografía a nivel nacional e internacional, incluyéndose dentro del mercado artístico. Para un análisis específico sobre esta cuestión ver Pérez Fernández (2011).

32 Entre ellos podemos mencionar al Grupo de Fotógrafos (GUF) en 1983, al movimiento Fotografía Abierta en 1984, y al Centro de Estudios Fotográficos (CEF) en 1985. Pérez Fernández (2011) sostiene que, el antecedente más directo de estas agrupaciones fue el Consejo Argentino de Fotografía (CAF), creado en octubre de 1979, estaba dirigido por Eduardo Comesaña, Alicia D' Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive y Juan Travnik; Oscar Pintor y Julie Weiss actuaron como colaboradores. Entre sus objetivos se encontraban “reunir fuerzas dispersas que desde los 70' se identificaron con la fotografía independiente” (2011: 14).

33 De acuerdo al estudio de Pérez Fernández (2011), para la década de los 70' los fotoclubes ascendían a 143 dispersos en todo el país, y durante la dictadura su actividad no se vio prácticamente perturbada, ya que entre las normas elaboradas por la FAF (Federación Argentina de Fotografía) en 1973 quedaba explícitamente excluida la referencia a “temas que podían derivar en discusiones del tipo ideológico, lo que implicaba, en términos institucionales, un activo desentendimiento del contexto político. Ello, sumado a una estética limitada y encorsetada, hicieron de la fotografía fotoclubista una actividad cultural funcional a la política represiva que impuso la dictadura” (2011: 12).

con el fin de la represión se abrieron canales para las imágenes antes vedadas. Muchos profesionales comenzaron a mostrar los trabajos que habían ocultado durante la dictadura, a los que se sumaron las producciones de los que volvieron del exilio. Ya no se vivía el peligro por circular con cámaras por la calle y ejercer la libertad del registro (2012: 204).

En simultáneo, en Buenos Aires se estaba desarrollando la apertura de nuevos espacios dependientes del estado, que dialogaban fluidamente con los espacios y artistas de la Plata, tales como la Fotogalería del Teatro Municipal General San Martín, con Sara Facio como directora, en mayo de 1985. A principios de 1986 se formalizó el FotoEspacio dentro del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA), con Oscar Pintor como asesor fotográfico. Los propósitos fundacionales de FotoEspacio fueron la promoción de nuevos artistas, el rescate de los fotógrafos provincianos de principios de siglo y la realización de seminarios, talleres y conferencias. Entre los nuevos artistas que expusieron su obra se encuentra Marcelo Brodsky, quien montó “Palabras”, en 1986. A partir de 1988, su curaduría pasó a manos de Eduardo Gil, quien organizó muestras de Hugo Gez, Pintor, Julie Weisz, Dani Yanko, Gabriel Valansi, Daniel Ojeda y Facundo de Zuviría, entre otros. De las muestras colectivas también participaron Alfredo Baldo, Res (pseudónimo de Raúl Eduardo Stolkiner), Martín Glas, Elías Mekler y Mario Rodríguez.

En la conformación de este campo se dan dinámicas particulares de alianza y solidaridad entre los fotógrafos, ya que el objetivo común es hacer visible su trabajo e instalarlo en la escena artística nacional. Para ello se dan roles como el de “artista/curador”, inscriptos en diversas instituciones y muchas veces protagonizado por grupos de fotógrafos, cuyo trabajo ha sido imprescindible en determinar la exhibición de esta producción artística. A su vez, las muestras se han concebido como espacios de encuentro entre los artistas y su público, instalando nuevas temáticas de discusión.

Como fue posible observar, la figura de Helen Zout ocupa un lugar particular dentro del campo fotográfico, ya que desde su gestión durante los 80' comienza a hilvanar una red de profesionales que potenciarán y reposicionarán su trabajo dentro del MAM, ya no sólo como artista sino también como una verdadera “empresaria de memoria” (Jelin, 2002) en tanto que participa en la lucha por construir, transmitir, e institucionalizar una narrativa sobre la última dictadura militar argentina y sus consecuencias. En este sentido la labor fotográfica y artística da lugar a una

recomposición de la trama social, que había sido fracturada por la dictadura, ahora, caracterizada por lazos de solidaridad, alianza, y compromiso militante en derechos humanos.

3. En tiempos de memoria: la militancia en el arte y el arte en la militancia

A partir del vigésimo aniversario del golpe se dan dos etapas claves y claramente identificables. La primera llamada “boom de la memoria” desde mediados de los 90’ y la segunda denominada de “institucionalización de la memoria”, a partir del año 2003 hasta nuestros días. Cada una de estas etapas configura una matriz de intervención artístico-política diferente, ya que se expresan en distintos contextos: durante el primero sobre todo en la vía pública, en un contexto de luchas sociales encaradas por organismos de derechos humanos y otras asociaciones. En este sentido, la calle, las manifestaciones y espacios como escraches, fábricas recuperadas, escuelas, universidades, se presentaron como lugares donde registrar y exhibir muestras y fotografías, a veces muy precariamente colgadas de hilos en las veredas. En el segundo momento, a estos espacios se le suman lugares más institucionalizados como sitios, museos y archivos de la memoria, gestionados por organismos de derechos humanos, de modo que el campo fotográfico y el militante confluyen potenciándose, generando nuevos proyectos, estrategias de exhibición y registro.

En este sentido, el caso de Lucila Quieto - así como otros hijos que se han desarrollado en el campo fotográfico y audiovisual, tales como Clara Rosson, Inés Ulanovsky, Albertina Carri, Nicolás Prividena, entre muchos otros- es ejemplo de una nueva generación donde la militancia y el arte se dan en simultáneo y se retroalimentan. Lucila militó en H.I.J.O.S desde el año 1995 al 2001; durante esos años participó de varias comisiones; un corto tiempo en la de escraches, trabajando junto a la gente del GAC y Etcétera, realizando la volanteada y pintada en los días previos. Más tarde estuvo en la comisión de barrios, y trabajó un tiempo en el barrio que se había conformado en Villa Fiorito luego de una toma de tierras; allí armaron clases de apoyo, talleres de plástica, merienda y construcción de casillas. Durante ese tiempo, Lucila estudiaba en la Escuela

de Fotografía Creativa de Andy Goldstein³⁴ (entre los años 1996-2001). En paralelo, formó parte de la Comisión de Fotografía que habían armado en H.I.J.O.S, allí participaban Mariano Porta, Clara Rosson³⁵, Gustavo Kun y Salvador García. El fotógrafo Marcos Adandía³⁶, también participaba del espacio, sacaba fotos de los escraches y de las actividades que realizaba la asociación, él pertenecía a otra generación y era militante desde los 80'. Más tarde, (luego de finalizar su serie “Arqueología de la ausencia”) Lucila participó de alguno de sus talleres fotográficos.

Quieto explica que la Comisión de Fotografía nace

a partir de una propuesta de Silvana Colombo³⁷, una fotógrafa que nos trajo la propuesta de hacer fotos de los HIJOS con las fotos de los padres, ella nos fotografiaba con una foto con nuestros padres, en algún lugar que para nosotros fuera significativo por alguna cuestión que tenga que ver con la historia de nuestra familia, estuvo bueno el laburo. Estuvimos ahí un tiempo en la Comisión de Fotografía, leíamos textos, charlábamos un montón acerca de qué podíamos empezar a pensar para hacer, talleres, salíamos a sacar fotos, se armaba un encuentro, pero no se armaba concretamente un trabajo, un proyecto.³⁸

Ese espacio duró poco tiempo, allí hacían registros de los encuentros nacionales de H.I.J.O.S, después esta comisión derivó en la Comisión de Arte y Política, y en el

34 Otra de la fotografías que ha trabajado el tema de desaparecidos y que se formó con Andy Goldstein es Liliana Parra, uno de sus trabajos se titula “La credibilidad de lo fantástico” y fue expuesta en el MAM entre septiembre y diciembre de 2006.

35 Clara Rosson nació en Buenos Aires, en 1976. Su padre está desaparecido. Es egresada de la Escuela de Arte Fotográfico de Avellaneda y asistió a los talleres de ensayo fotográfico de Adriana Lestido. Su serie “Tarde (o temprano)”, trabaja la ausencia de su padre, las huellas, los vestigios.

36 Marcos Adandía es autor de las series fotográficas “Madres”, una serie de retratos a madres de desaparecidos, “Hijos”, retratos a hijos de desaparecidos y “Diana” un ensayo fotográfico sobre los últimos días de un travesti que falleció de sida (éste ensayo fue realizado en el marco de los talleres de expresión fotográfica de Adriana Lestido). Desde el 2006 es editor de la revista fotográfica Dulce x Negra. Varias de sus imágenes formaron parte de la muestra colectiva “Memorias” en el MAM, en año 2011. Y la serie “Diana” fue expuesta en el MAM en el 2010.

37 Silvana Colombo es reportera gráfica desde hace 20 años, trabajó en la revista “La Maga”, fue productora del programa de fotografía “enemilímetros” emitido por canal 4, y desde hace 13 años trabaja en el diario La Nación. Ha participado de las muestras de fotoperiodismo argentino del AGRA (Asociación de reporteros Gráficos).

38 Entrevista a Lucila Quieto. Fotógrafa. Fecha: 6 de marzo de 2013.

momento en que la asociación alquiló una casa, se dictaban talleres abiertos a la comunidad y de los que participaban muchos de sus miembros, entre ellos de fotografía. La realización de la serie “Arqueología de la Ausencia” se dio en el marco de esas actividades y como trabajo final de la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein.

Finalmente, para el año 2001 Lucila se desvinculó de H.I.J.O.S, debido a que, como muchos de sus compañeros, consideró que “había que abrirse de esa identidad de HIJOS y pasar a formar parte de otros espacios”³⁹, concretamente ella fue a desarrollar tareas en la biblioteca popular que se estaba gestando en el IMPA, una de las primeras fábricas recuperadas del barrio de Almagro. Ese fue uno de los contextos de exhibición de su muestra, Lucila recuerda que

ni bien empecé a hacer las fotos, en cada actividad que hacía HIJOS yo las llevaba, las colgaba, las exponía, siempre estaban ahí circulando, después en el 2001 las que expuse ahí en la escuela de Andy Goldstein y después ya se fue para afuera la muestra⁴⁰.

El trabajo estuvo un tiempo en Italia porque se lo habían robado, y gracias a gestiones del Fondo Nacional de las Artes, con Tulio de Sagastizabal como director de Artes Visuales, lo pudo recuperar, por lo que mediante ésta gestión puede verse que ya se trata de otro momento para la fotografía, donde no solo es reconocida y defendida por organismos nacionales de arte, sino que también es premiada e impulsada.

Durante este período se estaban gestando también las series fotográficas de artistas como Zout, Brodsky, Dell’ Oro, Ulanovsky, Pantoja, Lestido, en el marco de los juicios por la verdad, los homenajes en escuelas, las organizaciones de hijos y abuelas y en las manifestaciones públicas. En este sentido, durante la década de los noventas, varios artistas vuelven del exilio y comienzan a emprender sus trabajos artísticos indagando su propia memoria personal y las consecuencias de la dictadura. Durante esta década, muchos de los fotógrafos que estaban desarrollando el campo durante los 80’ comienzan a dictar talleres de fotografía: tal como señala Pérez Fernández (2011), la posibilidad de comprar cámaras fotográficas determinó la existencia de una gran de

39 Id. Ibid. Entrevista a Lucila Quieto.

40 Op. Cit. Entrevista a Lucila Quieto.

demanda de cursos. Juan Travnik y Eduardo Gil⁴¹ ya estaban dictando clases desde fines de los 80' y desde 1995 Adriana Lestido⁴² comienza a dictar sus talleres y clínicas.

En el marco de las de clínicas de Lestido, entre los años 1999- 2000 Zout comenzó a trabajar sobre su serie “Desapariciones” y Dell’Oro sobre “Imágenes en la memoria”, a partir del año 1997 hasta el 2000.

En ese contexto Zout fue orientada por Lestido para continuar con su trabajo sobre los desaparecidos -una tarea que le llevó más de 6 años, y que lo hizo en paralelo a su trabajo en la cámara de Senadores-. La serie sobre los desaparecidos le abrió diferentes puertas a su carrera profesional, Helen relata que su trabajo como curadora en el MAM fue gracias a una muestra de esa serie. Zout trabajó como fotógrafa 18 años en la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, y en el año 2008 cuando montó su muestra en la Legislatura, la vicegobernadora la vio y le dijo si quería un aumento de sueldo o de categoría, y ella le pidió un pase a una tarea de curaduría; debido a esto fue trasladada al MAM.

Por su parte, la serie “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky surge a la vuelta de su exilio, hacia el año 1996, cuando se estaban gestando actos de homenaje, colocación de placas y recordatorios en distintas unidades académicas (como desarrollamos en el capítulo I), puntualmente en su caso en el Colegio Nacional Buenos Aires, en el cual se creó un evento llamado “Puente de la Memoria” para recordar a los desaparecidos de esa casa de estudios, y para ese momento Brodsky intervino la fotografía escolar para colgarla en el colegio, y junto a otros compañeros crearon un monumento para instalar

41 Entre los fotógrafos que se formaron con Eduardo Gil en su Taller de Estética Fotográfica, y luego desarrollaron series sobre la dictadura, podemos mencionar a: Fernando Gutiérrez, con sus series “Treintamil”, y “Secuelas” y a Santiago Hafford, con su serie “Uniformados” y “Orillar identidades”. También se formaron allí Gabriel Díaz y Julieta Escardó, quienes desempeñan una labor particular dentro el campo fotográfico; el primero lleva adelante la Colección Fotógrafos Argentinos (desde el año 2007), que ha publicado libros de los fotógrafos más reconocidos en argentina; y la segunda es organizadora de las Ferias de Fotolibros de Autor (desde el año 2002) y curadora fotográfica en el espacio Ecléctico, entre otras actividades.

42 Adriana Lestido se formó en la escuela de Cine de Avellaneda, su esposo Guillermo "Willy" Moralli fue desaparecido por la última dictadura militar en el 78'. En 1982 tomó la foto “Madre e hija en Plaza de mayo”, que se convirtió en ícono de la resistencia contra la dictadura. Entre los fotógrafos que se formaron con Lestido, y luego desarrollaron series sobre la dictadura, podemos mencionar a: Clara Rosson, con su trabajo “Tarde (o temprano)”, Gerardo Dell’ Oro, con “Imágenes de la memoria”, Helen Zout, con “Desapariciones”, Paula Luttringer, con “El matadero”, Marcos Adandía, con sus series “Madres” e “Hijos” y Fernando Gutiérrez con “Treintamil” y “Secuela”.

en la escuela. Ese acto fue organizado por un grupo de ex alumnos, que luego sintetizaron esa iniciativa en la propuesta de la creación del Parque de la Memoria, y presentaron a organismos de derechos humanos la idea de crear un monumento a los desaparecidos a la vera del río. Para ello en julio de 1998, se creó la asociación civil “Buena memoria”, que encabezó los debates para la creación del Parque. Éste fue inaugurado el 7 de noviembre de 2007 y desde ese momento, Brodsky integra el Consejo del Parque de la Memoria junto a representantes de los organismos que lo componen⁴³: desde allí toma decisiones sobre el aspecto artístico y cultural dentro del área de artes visuales⁴⁴, para la instalación de muestras, esculturas y concursos artísticos, entre otros.

Desde la asociación “Buena Memoria”, Brodsky ha estado presente en los debates sobre la ESMA y en diversas tareas dentro de los derechos humanos. Marcelo señala que,

“en ese momento, yo participé directamente de esa discusión y de esa iniciativa porque en la ESMA estuvo mi hermano. Yo consideré necesario realizar una publicación, de lo que habíamos discutido sobre ese lugar, bajarla a un libro, son fotos y textos que aportan al debate”⁴⁵,

así fue que se realizó la edición del libro “Memoria en Construcción” (2005), con debates, ensayos y reflexiones, obras de artistas plásticos y fotografías, entre ellas las de Víctor Bastera (que abren el libro), Helen Zout, Juan Travnik, Fernando Gutiérrez, Martín Kovensky, Res, Marcelo Grosman, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja⁴⁶, Paula Luttringer, Lucila Quieto, Oscar Bony, entre otros muchos artistas plásticos. Marcelo Brodsky se desempeñó como curador para este libro, eligiendo las obras que también fueron instaladas en el Centro Cultural Recoleta para el 30 aniversario del golpe.

⁴³ El Consejo de Gestión del Parque de la Memoria está integrado por : Abuelas de Plaza de mayo, Madres de Plaza de Mayo- línea fundadora, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por razones Políticas, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, el Centro de Estudios Legales y Sociales, la Asociación Civil Buena Memoria, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), el Movimiento Ecueménico por los Derechos del Hombre (MEDH) y el Servicio Paz y Justicia (SERPAJ).

⁴⁴ Coordinada por Florencia Battiti.

⁴⁵ Fuente propia. Entrevista a Marcelo Brodsky. Fotógrafo. Fecha: 8 de mayo de 2013.

Brodsky considera que “la gestión cultural ligada al arte hoy en día es absolutamente necesaria”⁴⁷, y la parte de su obra que tiene que ver con los derechos humanos le exige un contacto con organismos, espacios públicos e instituciones que él entiende como una militancia,

“pero es una militancia compatible con otra serie de actividades, no es una militancia tradicional como si fuera un político, es el arte el que exige gestión, el arte que exige militancia. Para poder suceder y para poder ser en el espacio público, o en una galería, o en un museo, o en el circuito internacional- del cual yo participo activamente- tengo que tener toda esa actividad de gestión”⁴⁸, sostiene.

Con la concreción de este sitio ya se estaba abriendo otra etapa para los trabajos de la memoria, ya que a partir del año 2004 la recuperación de sitios como lugares de memoria promueve una nueva gestión que hace un uso privilegiado de los dispositivos artísticos (Battiti, 2013), a la vez que abre otro abanico de temáticas que son abordados por muchos fotógrafos, es decir que los lugares de memoria son trabajados por Paula Luttringer (con “El lamento de los muros”), Diego Aráoz (con “Santa Lucía, arqueología de la violencia”), Inés Ulanovsky (con “ESMA”), entre otros. También es al inicio de esta década que se inaugura el MAM en el año 2002, y se instalan las muestras de estos fotógrafos y de artistas plásticos sobre la temática.

A su vez, durante esta etapa y en el marco de las leyes reparatorias para víctimas del terrorismo de estado, muchos hijos de desaparecidos comienzan a trabajar en la administración pública⁴⁹, sobre todo en instituciones dedicadas a la problemática de la memoria. Por ejemplo, Lucila Quieto trabaja en el predio de la ex ESMA, a partir de que en el año 2008 el Archivo Nacional de la Memoria le cediera un espacio físico a la fototeca del ARGRA: allí se desempeña Quieto hasta la actualidad, cuestión que

⁴⁶ Julio Pantoja (nacido Buenos Aires, en 1961), realizó su serie fotográfica “Los hijos. Tucumán 20 años después” en 1998. Ha expuesto en el Centro Cultural Recoleta, con curadurías de Ana Longoni, y Julieta Esacardó. Es Curador de la galería Fotograma y director de la Bienal Argentina de Fotografía Documental. Es co- autor del libro “Body politics, políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana” con Marcelo Brodsky.

⁴⁷ Op. Cit, Entrevista a Marcelo Brodsky.

⁴⁸ Op. Cit, Entrevista a Marcelo Brodsky.

⁴⁹ Según lo indica la ley N° 13. 745, Res. 318/09.

considera que “me volvió a reconectar con un montón de proyectos⁵⁰ y de laburos que tenían que ver con la militancia que yo tenía en HIJOS, porque me reencontré con ex compañeros de HIJOS y que ahora compartimos este trabajo”. Lucila es parte del equipo de la fototeca del ARGRA desde el año 2007 junto a Inés Ulanovsky⁵¹; juntas realizaron la muestra “Archivos Incompletos”⁵², que se trataba de más de seiscientos imágenes originales y notas de prensa producidas durante 1975 por la Policía Federal -de acuerdo al sello y descripciones que se leen al dorso de las imágenes-, que luego eran enviadas a los diarios La Razón, Tiempo Argentino y El Cronista Comercial, para su utilización. Aparecieron clasificadas con las denominaciones "Argentina: terrorismo", "Subversión" o "Extremistas", muestra que incluye collages e intervenciones fotográficas, técnica que continuó desarrollando en el marco de seminarios y clínicas con Julieta Escardó⁵³ y luego con Tulio Sagastizabal, quien según sus palabras, “me cambió totalmente porque yo venía de un sector de formación más de fotografía, y con él fue aprender otro lenguaje, lo que es la pintura, el dibujo, la escultura, otra forma de pensar, otra forma de ver la imagen, de trabajarla, de hablar del trabajo mismo”⁵⁴. De hecho, su último trabajo “Filiaciones”⁵⁵ se trata de una obra más ligada a la plástica, en los que incluye collages, fotografías y dibujos.

50 A raíz de esto, algunos ex integrantes de HIJOS, como colectivo crearon el proyecto “Tesoros”, se trata de una web con fotos y videos, sobre objetos valiosos para la recordación de sus padres. Está disponible en internet desde abril de 2013 y cuenta con apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Enlace: <http://www.proyectotesoros.org/proyecto.html>. Consultado el 7 de febrero de 2014.

51 Inés Ulanovsky (nació en 1977, en Buenos Aires), sus series fotográficas más destacadas son “Fotos Tuyas”; que trabaja el lugar que ocupan las fotos de los desaparecidos en el seno del hogar, y la serie “ESMA” que fue ganadora del premio FELIFA-DOT, de la Feria de fotolibros de autor en el 2010, aborda diferentes paisajes del predio de la ESMA en la actualidad. Para un análisis de la serie “Fotos Tuyas” ver Fortuny (2011).

52 Exhibida en la Tercera Bienal de Fotografía documental de la Argentina, en Tucumán, año 2008. Además de en las ciudades de Trelew y Córdoba.

53 Julieta Escardo, es fotógrafa, editora, curadora y docente. Es codirectora de la Editorial La Luminosa y curadora de la fotografía en el Espacio Ecléctico, Buenos Aires. Durante el año 2002 expuso las fotografías de Quieto, en el 2006 la serie de Clara Rosson, además de innumerables muestras fotográficas.

54 Op. Cit. Entrevista a Lucila Quieto.

55 Muestra que fue inaugurada en el Centro Cultural Haroldo Conti, de abril a junio de 2013. Para un análisis sobre esta serie ver Blejmar (2013).

4. Los temas de las obras

Así como las relaciones y la trama social tejen las dinámicas del campo, los vínculos y las relaciones posibilitan la creación artística, ya que, en los casos de Brodsky, Zout, Dell'oro y Quieto, se da un profundo trabajo con ex alumnos, víctimas, testigos, compañeros de militancia, hijos de desaparecidos; en consecuencia, hay una comunidad que no sólo ayuda en la construcción del recuerdo, sino que también posibilita la creación artística. Este tipo de proceso creativo conlleva la relación con un grupo social determinado, y lazos que se construyen entre el fotógrafo y los fotografiados, cuestión que se convierte en la esencia de este tipo de práctica artística. En estos casos los temas fotográficos tienen que ver directamente con experiencias de vida de los fotógrafos. Aquí la rememoración tanto como el acto de creación artística, necesitan de la existencia de una “comunidad sentimental” (Déotte, 2000), o de una “comunidad afectiva” (Halbwachs, 2004:33), que posibiliten la construcción y transmisión de estos significados sobre el pasado.

En este sentido, cada fotógrafo se relaciona directamente con su experiencia y desde allí se vincula con la temática que quiere retratar. Por ejemplo, en el caso de Zout, cuando debe pasar a la clandestinidad durante la dictadura, se dan los momentos claves en los que nace la necesidad de buscar otro lenguaje no verbal para expresar y comprender lo que estaba sucediendo, que también se asocian con sus intereses sociales, militantes y la forma de trabajar con los sujetos; de hecho, para Zout la concreción de un retrato, implica siempre la realización de entrevistas y varios encuentros con los fotografiados, “siempre hago fotos en las que cuales se establezca un vínculo con el fotografiado, es como un modo de vivir, ya más que de fotografiar”, reflexiona. Esta necesidad de comprender se observa en el tipo de obra que realizó Helen, un trabajo que le ha llevado más de 6 años y que afronta una variedad de huellas del accionar de la dictadura, de modo que hay imágenes de reconocimiento de predios junto a testigos, pericias junto al Equipo de Antropología Forense, centros clandestinos de detención, aviones de centros náuticos, peritajes policiales, y retratos a hijos de desaparecidos, sobrevivientes y madres. Ella considera que la producción de la serie fue “un trabajo de acompañamiento, creo que entre todos nos fuimos acompañando, mucha gente me acompañó y yo acompañe a mucha gente”⁵⁶.

56 Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

Zout relata que ella iba a la Cámara Federal a escuchar los testimonios “y esperaba a la salida a las personas y les proponía hacer este trabajo”⁵⁷. Por ejemplo, con el caso de la foto a Julio López, que hoy se ha convertido en un símbolo⁵⁸ de la lucha por su aparición, le demandó varios encuentros y charlas,

“a López lo conocí a través de Nilda Eloy y de las Abuelas de La Plata. Yo lo conocí en la sede de Abuelas y ahí le propuse el trabajo, él aceptó enseguida, tuvimos muchísima buena onda, porque él es como o no hablaba o se hablaba todo, cuando encontraba un canal para hablar con él que él se sintiera cómodo era increíble su entrega. Lo retraté varias veces, pero como que es algo que va creciendo el vínculo. A veces no, la primera vez sacás la mejor foto, pero en general para mí los mejores retratos fueron los que yo construí en un vínculo que crece. Y bueno, lo retraté varias veces, y creo que la última vez fue el mejor retrato”⁵⁹, reflexiona.

La conformación de la serie la llevó a realizar entrevistas y retratos en el exterior a mujeres sobrevivientes y exiliadas, como es el caso de la foto de “Marta”, que prefiere reservarse su apellido. Helen relata que en sus viajes se encontraba con “gente que nunca había hablado del tema”⁶⁰, con algunos lograba una imagen y con otros no, pero considera que siempre con

“una persona que calló durante 25 años, tenés que tener muy buena vinculación de una con esa persona, porque yo la conocía en tres días. La llamaba e iba a la casa o después me reunía, no es fácil, para nadie, ni para esa persona ni para mí, y sin embargo logré muy buena vinculación con muchas personas, que después muchos de esos vínculos los continué”⁶¹.

“La obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (2008: 32) sostiene Bourriaud. Y es así que estas citas y encuentros, individuales y colectivos, son parte de los procesos artísticos de los cuatro fotógrafos. Por su parte, Marcelo

57 Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

58 La imagen de Julio López, realizada con Stencil, se instala en las paredes de la ciudad y de la universidad, sobre todo para el aniversario de su desaparición, todos los 17 de septiembre. Helen Zout siente “un orgullo, porque me hace sentir que lo que sentí como intuitivo, finalmente se impuso como algo significativo en la sociedad, en la memoria y en la historia. Que representa a López y a los desaparecidos”. Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout .

59 Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

60 Op. Cit Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

61 Op. Cit. Fuente Propia. Entrevista a Helen Zout.

Brodsky citó a sus ex compañeros del Colegio Nacional solicitándoles que lleven algún objeto con el que se identificaran, y en el marco de una reunión de reencuentro tomó las fotos. A quienes no asistieron los retrató luego en sus casas o ámbitos de trabajo.

Dell'oro articuló los registros fotográficos familiares que había tomado su padre, también fotógrafo, con una indagación inicial en el predio de Arana, donde metafóricamente apela a sus emociones al saber que allí fue asesinada su hermana, cuestión de la que se enteró a través del testimonio de Julio López en los Juicios por la Verdad en 1999, en La Plata. Por lo que en esta parte de la serie registra las ramas peladas de los árboles, en una composición en blanco y negro, movida y desenfocada. La muestra se compone también con una serie de retratos a su sobrina. Sobre su proceso creativo explica que,

“todo esto empieza como un intento de ensayo fotográfico con una chica hija de desaparecidos, y al mismo tiempo le sacaba a Mariana, hasta que me di cuenta de que tenía que ser a Mariana. Ponía distancia, no sabía bien qué tan afuera o qué tan adentro estaba de su historia, cuál era mi lugar. Quedó ahí en un cajón hasta el juicio (contra Etchecolatz). La condena cosió la historia, ató las partes. Y el secuestro de López me dejó en un lugar de angustia que no podía resolver. Algo tenía que hacer, y fue esto: los ojos de Mariana, los ojos de Patricia, las fotos familiares del '76 y del '96 en el álbum familiar, aparecieron los viejos negativos de mi papá de fotos que le sacó a Patricia, y el relato de López que me traía una imagen que yo no quería. Patricia era la hija desaparecida de mi viejo, era la hermana desaparecida nuestra, eran los padres que Mariana nunca había conocido. Cuando López me cuenta, me cae la ficha de que Patricia es la madre que se perdió de criar a una hija, esa foto que me faltaba me la da López, es una imagen relatada y guardada en la memoria”⁶².

sus indagaciones comienzan en un momento de la historia argentina en que el juzgamiento a los represores no era posible, por lo que transita esa indeterminación en la primer etapa de la obra a través de las fotos a los árboles. La creación se detiene un tiempo y es retomada a partir del juicio a Etchecolatz, este marco crea una sutura familiar que intenta abordarse a través de las fotografías a su sobrina, pero a la vez crea una nueva herida que es la segunda desaparición de Julio López, cuestión que trabaja en esta serie así como en su trabajo “Jorge Julio López. Desaparecido en Democracia”, que presenta fotografías tomadas durante distintas acciones políticas y artísticas realizadas en reclamo por su aparición con vida en la ciudad de La Plata.

62 Página 12. La memoria de las imágenes. 28/4/2008. Buenos Aires, Argentina.

Lucila también abre la posibilidad de encuentro con gente de su generación, para crear su serie fotográfica. A través de una invitación, escrita en un cartelito que pegó en la sede de HIJOS, convocó a retratarse y lograr la imagen imposible, con un mensaje que decía: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame” (Longoni, 2010: 276). Una necesidad que parecía muy suya de pronto, se manifestó como una necesidad dentro del grupo de hijos. Actualmente su arte y militancia giran en torno a la temática de la identidad, la ausencia, los restos, el duelo.

Por lo tanto, es en esta orden de ideas que podemos concebir a estas producciones como “dispositivos pensantes”⁶³ (Barei, 2005: 22) y como testimonios visuales de lo ocurrido, ya que “todo testimonio también se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro” (Pollak, 2006: 13), a su vez estas series fotográficas se inscriben en el campo artístico y permiten otro tipo de lenguajes para otro tipo de espectadores. También se hace evidente un fuerte “deber de memoria” y una inflexible necesidad de elaborar esa experiencia, que es canalizada a través del arte. En este sentido, es posible entender a las producciones visuales como testimonios en imágenes, productos de una elaboración de la vivencia (La Capra, 2008, Jelin, 2002, entre otros), y de resignificación (Ricoeur, 2000; Jelin, 2002) del pasado. Es decir, que los trabajos fotográficos pueden observarse como objetos que son “un<espacio de la experiencia> en el presente” (Jelin, 2002: 12), en los que la memoria, no sin olvidos, reconfigura, organiza, y reorganiza el pasado (Candau, 2002), y las fotografías logran instarse en un lugar de intercambio entre lo individual y lo colectivo, en un esfuerzo siempre presente de un trabajo de memoria.

Bibliografía

⁶³ Si tal como propone Barei, entendemos al “texto artístico como un dispositivo pensante: su memoria carece de homogeneidad interna, trabaja a partir de discursos que recupera y transforma creativamente y sus sentidos dependen de la variación de los contextos culturales en los que el texto se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga (...)”, podremos pensar “las articulaciones entre arte y fenómenos extra-artísticos en tanto relaciones que incluyen las experiencias histórico-culturales de productores y lectores y su capacidad activa para crear nuevos textos y borrar otros: dispositivos de memoria (como creación) y de olvido (como desplazamiento), constituyen el mecanismo impulsor de las transformaciones culturales” (Barei, 2005: 22).

- BAREI, Silvia N. (2005). *Políticas de la memoria: texto artístico y lectura crítica del poder*. Revista Estudios del Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba. Número 16, otoño. Córdoba, Argentina.
- BATTITI, Florencia (2013). *Exposiciones como forma de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en Argentina*. Buenos Aires, Revista de Instituciones, ideas y mercados N° 59. Pág. pp. 181- 190.
- BLEJMAR, Jordana (2013). “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto”. En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Editorial Librería. Pág. 173- 193.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*. México, Editorial Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”, en: Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama. Pág. 74- 83.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *Cosas dichas*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *La fotografía un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona, Gustavo Gil Editor.
- BOURDIEU, Pierre y Wacquant, Loic J. D. (1995). *Respuestas por una Antropología reflexiva*. México, Editorial Grijalbo.
- BOURRIAUD, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- CANDAU, Joel (2002.) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- CHARTIER, Roger (1990) *La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones*. Buenos Aires, Revista Punto de Vista. N° 38. Pág. 43- 48.
- CHARTIER, Roger. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Madrid, Editorial Gedisa.
- CHAUVIRÉ, Christiane y OLIVIER, Fontaine (2008). *El vocabulario de Bourdieu*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Atuel.
- DÉOTTE, Jean Louis (2000). “El arte en la época de la desaparición” en RICHARD, Nelly (Editora) *Políticas y estéticas de la memoria*. Providencia, Santiago, Editorial Cuarto Propio. Pág. 148 – 163.
- FORTUNY, Natalia (2009). *¿Dónde Están? La espacialidad fotográfica, el cuerpo y la memoria en una serie temprana de Res*. Revista Question. Vol. 1, N° 23. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. La Plata, Argentina. Disponible en línea: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/803>
- FORTUNY, Natalia (2011). *Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky*. En Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011. Pág. 31- 43.
- GAMARNIK, Cora (2013).”Imágenes contra la dictadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino” En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Editorial Librería. Pág. 69- 92.
- HALWACHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- LA CAPRA, Dominic. (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LONGONI, Ana (2010). “Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la Ausencia, de Lucila Quieto)”, en PETER BIRLE... [et.al.]. *Memorias Urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires, Buenos Libros Ediciones. Pág. 273-287.
- PÉREZ FERNANDEZ, Silvia (2011). “Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado”. En PÉREZ FERNÁNDEZ y GAMARNIK. *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, Ediciones CMDF. Centro de Fotografía de Montevideo. Pág.7- 48.
- POLLAK, Michel (2006). *Memoria, olvido y silencio*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- USUBIAGA, Viviana. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa ediciones.

Fuentes hemerográficas:

- Fotomundo. Museo de Arte y Memoria de La Plata. Un espacio para la fotografía. Por Juan Bautista Duizeide. N° 491. Noviembre 2009.
- Página 12. La memoria de las imágenes. 28/4/2008. Argentina.
- Revista “Boca de Sapo”. Paula Luttringer: “La incertidumbre de no saber”. Por Natalia Fortuny. Tercera época. Año XII. N° 11. Diciembre 2011. Argentina.
- Tiempo Argentino. El sentido de mis fotos es acercarme a la verdad. Por Laura Litvin. 22/10/2013. Argentina

Sitios web:

- Fotógrafa Helen Zout. <http://www.helenzout.com.ar/>. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Fotógrafo Gustavo Germano. <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com.ar/>. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Fotógrafo RES. <http://www.res.h.com.ar/>. Consultado el 1 de agosto de 2014.
- Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria. <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/>. Consultado el 2 de febrero de 2013.
- Núcleo de Autores fotográficos (NAF). <http://30naf.wordpress.com/>. Consultado el 4 de febrero de 2014.

Entrevistas

- Entrevista a Helen Zout. Empleada de la Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. de Buenos Aires (CPM), desempeñándose como curadora fotográfica en el MAM durante el período 2004-2012 y fotógrafa en el área de Comunicación y Prensa hasta la fecha. Fecha: 18 de mayo de 2012.

- Entrevista a Liliana Parra. Fotógrafa y artista plástica. Fecha: 11 de junio de 2011.
- Entrevista a Lucila Quieto. Fotógrafa. Fecha: 6 de marzo de 2013.
- Entrevista a Marcelo Brodsky. Fotógrafo. Fecha: 8 de mayo de 2013.